

【1부】

Schiller als politischer Dramatiker^{*}

Lothar Ehrlich (Weimar)

Friedrich Schiller war ein politischer Dramatiker, und zwar von den Anfängen seiner literarischen Entwicklung an, vom ersten Werk im Geiste des Sturm und Drang, „Die Räuber“, bis zur letzten „klassischen“ Geschichtstragödie, „Demetrius oder die Bluthochzeit zu Moskau“, die nur als Fragment überliefert ist, aber gerade in der skizzierten realistischen Totalität die Widersprüche politischen Handelns komplex vorführt. Schillers ästhetische Theorie und seine poetische wie theatralische Praxis belegen die politische Dimension eines weit verzweigten wissenschaftlichen und künstlerischen Werkes und widerlegen die in der Rezeptionsgeschichte des 19. und 20. Jahrhunderts vorherrschende Auffassung von einer unpolitischen Tendenz der auf allgemeine menscheitsgeschichtliche Ideale ausgerichteten Bestrebungen dieses Autors und der Weimarer Klassik insgesamt. Das Gegenteil ist wahr – bei aller nicht zu leugnenden anthropologischen Richtung des Schaffens von Goethe und Schiller. Gerade der Historiker Schiller gewinnt im Verlaufe des sich widerspruchsvoll entfaltenden wissenschaftlichen Schaffens eine geschichtlich-politische Tiefensicht, die auch in seiner Kunst zu finden ist, zu allererst in den ästhetischen Schriften und im geschichtsdramatischen Werk, das zu Beginn des 21. Jahrhunderts in seiner Brisanz neu zu entdecken wäre.

Im Zentrum stehen dabei die Widersprüche geschichtlichen Handelns in

^{*} Überarbeiteter, mit Quellennachweisen versehener Text eines Vortrags für das Schillerjahr 2005, der hier erstmals veröffentlicht wird.

der politischen Praxis, in der ursprünglicher humaner Anspruch und inhumane Realität der Machtausübung immer mehr auseinander fallen. Durch die politisch motivierte Kritik am „jetzigen Zeitalter“ werden die Dramen zu desillusionierenden Geschichtstragödien, in denen die politischen Akteure provokatorische Impulsgeber für die Analyse moderner historischer Prozesse abgäben. Das betrifft essentiellen Fragestellungen wie das Verhältnis von Öffentlichem und Privatem, von Politik und Ethik, von Macht und Geist, immer unter den alles entscheidenden Aspekten der Humanität, der individuellen Identität, der Freiheit, Gerechtigkeit, Sittlichkeit, persönlicher Würde und Verantwortung des einzelnen. In der in Schillers Wahrnehmung gewalttätigen politischen und sozialen Geschichte gingen gerade durch die Wirksamkeit von „Helden“ notwendigerweise die moralischen Potentiale, um die es sich eigentlich handeln sollte, verloren. Das betrifft vor allem militärische Auseinandersetzungen, Revolutionen und Kriege gleichermaßen, die mehr zerstören als aufzubauen vermögen. Die Kritik Schillers an der Geschichte und ihren Repräsentanten ist, von seinen humanen Wertvorstellungen ausgehend, radikal und unversöhnlich zugleich, und zwar nicht nur in den „Räubern“.

Da also politische Intentionen und Horizonte auch das dramatische Werk Schillers, bei allen geschichtlichen Wandlungen, d u r c h w e g prägen, soll nach einer Erinnerung seines Gestaltungs- und Wirkungsprogramms anhand der Briefe „Über die ästhetische Erziehung des Menschen“ der kritische politische Autor an einigen Geschichtsdramen, zumal an „Maria Stuart“, grundrißartig charakterisiert werden. Dabei wären wohl besonders folgende Theaterstücke hervorzuheben, wobei jedes auf seine spezifische Weise einzelne politische Aspekte vorrangig thematisiert: „Die Räuber“ (1781), „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“ (1783), „Kabale und Liebe“ (1784), „Don Carlos“ (1787), „Wallenstein“ (1800), „Maria Stuart“

(1801) und schließlich eben das „Demetrius“-Fragment (entstanden 1804/1805).

In der Programmschrift nicht nur Schillers, sondern der Weimarer Klassik im ganzen „Über die ästhetische Erziehung des Menschen in einer Reihe von Briefen“, die 1795 in den „Horen“ veröffentlicht wurde, werden die zentralen Kategorien des Denkens und Schaffens, der Philosophie und Ästhetik Schillers im Zusammenhang mit den ethischen Wirkungsstrategien in den einzelnen Gattungen reflektiert. Bei aller Hoffnung auf eine durchgreifende evolutionäre Humanisierung von Mensch und Gesellschaft, dominiert bei der Diagnose und Perspektive weitgehend ein deutlich ausgeprägter Skeptizismus, der auch das Werk mehr oder weniger durchdringt. Der Zustand der Gesellschaft wird in einem Maße pessimistisch analysiert, daß die utopischen Züge nur sehr zaghaft Geltung erlangen.

Im 7. Brief ist zu lesen: „Das jetzige Zeitalter, weit entfernt, uns diejenige Form der Menschheit aufzuweisen, welche als nothwendige Bedingung einer moralischen Staatsverbesserung erkannt worden ist, zeigt uns vielmehr das direkte Gegentheil davon [...] so muß man jeden Versuch einer solchen Staatsveränderung solange für unzeitig und jede darauf gegründete Hoffnung solange als schimärisch erklären, bis die Trennung in dem innern Menschen wieder aufgehoben, und seine Natur vollständig genug entwickelt ist, um selbst die Künstlerinn zu seyn, und der politischen Schöpfung der Vernunft ihre Realität zu verbürgen.“¹⁾

Schiller setzte also alle Hoffnung auf den einzelnen, aber nur dann, wenn es ihm gelänge, „die Trennung in dem innern Menschen“ zu überwinden, als

1) Schillers Werke. Nationalausgabe. Begründet von Julius Petersen. Fortgeführt von Lieselotte Blumenthal und Benno von Wiese. [...] Seit 1991 hrsg. von Norbert Oellers. Weimar 1943 ff., Bd. 20, S. 328-329 (künftig: NA mit Band- und Seitenangabe). Die Zitate sind konsequent in der historischen Gestalt belassen.

Voraussetzung dafür, daß die humane Vernunft in einem Staatsganzen zur Wirklichkeit werden könne. Vom Staat als einer Institution selber erwartet der politische Autor keinerlei ethische Verbesserung des Zustandes der Menschheit als kollektivem Ganzen: „Sollte diese Wirkung vielleicht von dem Staat zu erwarten seyn. Das ist nicht möglich, denn der Staat, wie er jetzt beschaffen ist, hat das Uebel veranlaßt, und der Staat, wie ihn die Vernunft in der Idee sich aufgiebt, anstatt diese bessere Menschheit begründen zu können, müßte selbst erst darauf gegründet werden.“²⁾ Die Verfassung der Staaten in der Lebenszeit Schillers war mithin alles andere als geeignet, den aufklärerischen Ansprüchen des politischen Autors zu genügen, und solange diese moralische Grundlage nicht gegeben sei, wäre es aussichtslos, vom Staat solche humanen Veränderungen zu erwarten. Dabei gilt auch hier, daß der politische Akteur (und insofern die politische Klasse) das Kriterium dafür darstellt, inwieweit die „vernünftige Natur“ des Menschen über seine „sinnliche Natur“³⁾ zu herrschen vermöge und dergestalt die „Veredlung des Charakters“⁴⁾ vorangetrieben werden könnte.

Schiller betrachtete die durch die europäische Aufklärung angebotene Möglichkeit, daß der Mensch, daß die Stände, mit ihrer politischen Vernunft den überkommenen „Naturstaat“, die höfische Gesellschaft, zu reformieren imstande sein könnten. „Würde“ sollte gegen „Willkür“ gesetzt werden. Dies sei die (leider vergebene) Chance des Zeitalters der Französischen Revolution, die wenigstens symbolisierte, daß gesellschaftliche und staatliche Veränderungen erforderlich seien. Denn: „Das Gebäude des Naturstaates wankt, seine mürben Fundamente weichen, und eine p h y s i s c h e Möglichkeit scheint gegeben, das Gesetz auf den Thron zu stellen, den

2) NA 20, S. 328.

3) NA 20, S. 344-345.

4) NA 20, S. 332.

Menschen endlich als Selbstzweck zu ehren, und wahre Freyheit zur Grundlage der politischen Verbindung zu machen.“⁵⁾

Doch: „Vergebliche Hoffnung! Die moralische Möglichkeit fehlt, und der freygebigte Augenblick findet ein unempfängliches Geschlecht.“⁶⁾ Diese Einsicht ist freilich zunächst auf die zeitgeschichtliche Situation in Deutschland um 1800 bezogen, doch dürfte sie auch für folgende Epochen noch von provozierendem Gestus sein. Eine Auseinandersetzung damit sollte heutzutage auch deswegen stattfinden, weil die unter konkreten geschichtlichen Bedingungen formulierten Auffassungen weit über Schillers Zeit Aktualität besitzen.

Für Schiller werden vor allem die Eliten ihrer geschichtlichen Verantwortung nicht gerecht, von den anderen Ständen sei eine geschichtsbildende Energie ohnehin nicht zu erwarten. Der politische Autor konstatiert zweierlei: „Verwilderung“ und „Erschlaffung“: „die zwey Aeussersten des menschlichen Verfalls, und beyde in Einem Zeitraum vereinigt!“⁷⁾ Und er ordnet diese Charakterisierung vornehmlich den zwei „Klassen“ zu: „In den niedern und zahlreichern Klassen stellen sich uns rohe gesetzlose Triebe dar, die sich nach aufgelöstem Band der bürgerlichen Ordnung entfesseln und mit unlenksamer Wuth zu ihrer thierischen Befriedigung eilen. [...] Die losgebundene Gesellschaft, anstatt aufwärts in das organische Leben zu eilen, fällt in das Elementarreich zurück.“⁸⁾ Demgegenüber stünden die Eliten, die nicht genauer differenziert werden: „Auf der andern Seite geben uns die civilisirten Klassen den noch widrigern Anblick der Schloffheit und einer Depravation des Charakters, die desto mehr

5) NA 20, S. 319.

6) Ebd.

7) Ebd.

8) Ebd.

empört, weil die Kultur selbst ihre Quelle ist.“⁹⁾ Wir sehen, die Kritik Schillers trifft nicht nur die politischen Eliten, sondern auch die geistigen, vielleicht gerade diese: „Mitten im Schooße der raffinirtesten Geselligkeit hat der Egoism sein System gegründet [...]“.¹⁰⁾ Sind diese Erfahrungen Schillers nicht heutzutage, im Zeitalter der Eventkultur und der Medien, viel aktueller als damals. Läge hier nicht eine unstrittige Gegenwärtigkeit, ohne beide Epochen gleichsetzen zu wollen? Droht die in Aufklärung und Klassik befestigte tätige Individualität, gerade in ihrer modernen bürgerlichen Ausprägung im Sinne des „Faust“ oder des „Wilhelm Meister“, sich nicht auf einen uneingeschränkten Egoismus, der immer weniger Bezüge aufs Ganze zu erkennen gibt, zu reduzieren. „Geselligkeit“ und „Egoism“ als Kennzeichen eines modernen oder postmodernen Bewußtseins unserer Zeit?

Und weiter: „Die Kultur, weit entfernt, uns in Freyheit zu setzen, entwickelt mit jeder Kraft, die sie in uns ausbildet, nur ein neues Bedürfniß, die Bande des physischen schnüren sich immer beängstigender zu, so daß die Furcht, zu verlieren, selbst den feurigen Trieb nach Verbesserung erstickt, und die Maxime des leidenden Gehorsams für die höchste Weisheit des Lebens gilt. So sieht man den Geist der Zeit zwischen Verkehrtheit und Rohigkeit, zwischen Unnatur und bloßer Natur, zwischen Superstition und moralischem Unglauben schwanken, und es ist bloß das Gleichgewicht des Schlimmen, was ihm zuweilen noch Grenzen setzt.“¹¹⁾

Die auch bei Schiller im Kontrast zur humanen Utopie der klassischen antiken Kultur stehende gesellschaftskritische Diagnose und seine triadische Vorstellung von Blüte, Verfall und Erneuerung menschlicher Existenz im Zivilisationsprozeß kulminiert in den folgenden Briefen in der allseits

9) NA 20, S. 320.

10) Ebd.

11) NA 20, S. 320-321.

bekannten (und gelegentlich gescholtenen) Idealisierung der Kunst, die all das, was die anderen gesellschaftlichen Institutionen nicht zu leisten vermögen, zu realisieren hätte: die „Veredlung des Charakters“.¹²⁾ Nicht der „Staat“, sondern die „schöne Kunst“ sei das Erfolg versprechende „Werkzeug“: „Die Menschheit hat ihre Würde verloren, aber die Kunst hat sie gerettet und aufbewahrt [...]“.¹³⁾ Die Hypertrophierung der Künste zu einem übergreifende humane Identität stiftenden Moment bezeichnet nun den neuralgischen Punkt der Ethik und Ästhetik Schillers, der auch aus anderen Schriften hervortritt, etwa aus „Über den Grund des Vergnügens an tragischen Gegenständen“ oder „Über die tragische Kunst“. Diese in den Abhandlungen evidente Neigung Schillers begründete seinen zweifelhaften Ruf als Verkünder idealistischer Wahrheiten, der Vermittlung ethischer Ideale wie Freiheit und Würde, als eines Dichters, der Utopien jeglicher Art verbreitete. Diese Verallgemeinerung in seiner Rezeptionsgeschichte, die sich eben lediglich an dem einen konstitutiven Moment seiner (zumal theoretischen) Werke orientierte, ist unzulässig und markiert vor allem die Bedingungen und Grundzüge der seit dem Wilhelminischen Kaiserreich auch politisch gesteuerten Aneignung. Dies war besonders dann bedenklich, wenn „schöne“ Maximen der Schriften zur Grundlage seiner literarischen Werke erhoben wurden, diese lediglich als praktischer Vollzug seiner philosophischen und ästhetischen Theorie angesehen wurden. Die einseitige Orientierung der Rezipienten an den auch in den Kunstwerken freilich vorhandenen idealisierenden Gestaltungstendenzen (in einzelnen Figuren, zumeist in weiblichen Gestalten) verstellte den Blick auf die Wahrnehmung des prononciert kritischen Realismus seiner Geschichtsdramen. In fast allen Fällen („Wilhelm Tell“ bildet dabei wohl eine Ausnahme) dominiert der

12) NA 20, S. 332-332.

13) NA 20, S. 334.

unterstellte Idealismus keineswegs, er beschränkt sich eben meist auf einen schmalen kontrastiven Handlungsstrang, sondern der Realismus, und zwar tatsächlich in einer Rigorosität, die wirkungsgeschichtlich längst nicht ausgeschöpft sein dürfte. Und genau an dieser Stelle wäre hier und heute anzusetzen, genau an dieser Stelle könnte und sollte die Modernität Schillers entdeckt werden.

Einerseits insofern auch in seinen ästhetischen Schriften, als in ihnen wenigstens die Möglichkeit einer ständigen humanen Veränderung des „jetzigen Zeitalters“ angedeutet wird (wenn eine solche für die heutigen Eliten überhaupt noch erstrebenswert sein sollte). Andererseits aber vor allem, indem wir uns mit seinen realistischen dramatischen Werken auseinandersetzen, durch Lektüre genauso wie durch Inszenierungen auf den Bühnen. In den Geschichtstragödien siegte fast immer der kritische Diagnostiker über den idealistischen Theoretiker. Jedenfalls sollten die dramatischen Konflikte seiner Theaterstücke, die fast immer tragisch enden (mit der schwachen Hoffnung auf Läuterung des Publikums, das seine eigene „Trennung in dem innern“ überwinden möge), im Zentrum unserer Auseinandersetzung mit dem politischen Autor stehen.

Wie bereits angedeutet, sollen nun einige Geschichtsdramen ausgewählt werden, um deren politische Dispositionen und zugleich ihre Modernität zu erörtern. In der Jubiläums-Ausstellung der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen zum 200. Todestag 2005 „Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute“¹⁴⁾ werden sieben der gegenwärtig wohl interessantesten Stücke behandelt: „Die Räuber“, „Die Verschwörung des Fiesko zu Genua“, „Don Carlos“, „Wallenstein“, „Maria Stuart“, „Die Jungfrau von Orleans“ und „Wilhelm Tell“.

14) Vgl. Die Wahrheit hält Gericht. Schillers Helden heute. Ausstellungskatalog der Stiftung Weimarer Klassik und Kunstsammlungen. Weimar 2005.

Der „Selbsthelfer“ Karl Moor in den „Räubern“, der als „große Seele“ der Genieperiode des Sturm und Drang gegen das „schlappe Kastraten-Jahrhundert“¹⁵⁾ rebelliert, steht in der Entwicklung des Dramatikers Schiller am Anfang. Die frustrierenden gesellschaftlichen Erfahrungen des Autors im despotischen Herzogtum Württemberg und insbesondere in der militärischen Pflanzschule des Herzogs Carl Eugen, verarbeitend, opponieren die Räuber, wenngleich aus sehr unterschiedlichen Motiven, im Sinne des Stückmottos von Hippokrates „Was Arzneien nicht heilen, heilt Eisen; was Eisen nicht heilt, heilt Feuer“¹⁶⁾ gegen die höfischen Gesellschaftszustände. Sie terrorisieren die Repräsentanten dieser für sie inakzeptablen Welt, indem sie raubend, brandschatzend und mordend durch die Lande ziehen.

Der Held Karl Moor ist dabei von seinen Gesellen ideell abzuheben, obgleich er sich ihrer bedient, um seine politische Kritik an der Gesellschaft durchzusetzen. Die Verhältnisse sind für ihn völlig unannehmbar: „Mir ekelt vor diesem Tintengleksenden Sekulum, wenn ich in meinem Plutarch lese von grossen Menschen.“¹⁷⁾ Unter diesen vorgefundenen Verhältnissen leidet dieser junge Held, der mit größten Erwartungen in die Welt getreten ist und von dieser maßlos enttäuscht wird. Insbesondere deren „Gesetze“ „schnüren“ ihn ein, verhindern seine Bildung zu einem aufgeklärten Individuum, das dann seinerseits humanisierend in die Gesellschaft eingreifen könnte. Karls Programm ist politisch ausgerichtet: „Stelle mich vor ein Heer Kerls wie ich, und aus Deutschland soll eine Republik werden, gegen die Rom und Sparta Nonnenklöster seyn sollen.“¹⁸⁾ Eine aufgeklärte Adelsrepublik ist sein Ziel, das er allerdings mit Mitteln zu erreichen trachtet, die außerhalb der

15) NA 3, S. 21.

16) NA 3, S. 2.

17) NA 3, S. 20.

18) NA 3, S. 21.

gesellschaftlichen Gesetze liegen. Am Ende hingegen, und das wird in der Rezeptionsgeschichte oft übersehen, übergibt er sich nach diesem untauglichen Versuch, die politischen Verhältnisse zu verändern, den weltlichen (und zugleich religiösen) Gerichten des von den Räubern bekämpften Staates: „Man hat tausend Louisdore geboten, wer den grossen Räuber lebendig liefert – dem Mann kann geholfen werden.“¹⁹⁾

Schillers nächstes politisches Drama, das republikanische Trauerspiel „Die Verschwörung des Fiesco zu Genua“, führt dem Zuschauer die sehr verzweigte, Privates und Öffentliches komplex miteinander verbindende Geschichte einer Verschwörung vor, den Umsturz gesellschaftlicher Verhältnisse durch politische „Kabale“. Hatte er in den „Räubern“ „das Opfer einer ausschweifenden Empfindung zur Vorwurf genommen“, so hier „ein Opfer der Kunst und Kabale“, wie Schiller in einer „Vorrede“ vermerkt.²⁰⁾ Der politische Akteur Fiesco verstrickt sich in seinen zur Macht führenden Intrigen und sonstigen Machenschaften und verliert dabei überdies durch seinen zwiespältigen Charakter (zumal seinen egoistischen Ehrgeiz) die ursprünglich vorhandenen humanen Ansprüche. Das Verhältnis von Politik und Ethik wird in der dramatischen Fabel konsequent gestaltet, indem der „p o l i t i s c h e Held“ in dem Maß wie er eben dies ist oder sein will, seine Humanität notwendigerweise subjektiv aufgibt und/oder objektiv verliert, „er den Menschen hintenansezen muß, um der politische Held zu seyn.“²¹⁾

In diesem Drama stehen das „menschliche Herz“ und die „kalte, unfruchtbare Staatsaktion“²²⁾ unversöhnlich gegenüber. Dies wird auch in den folgenden politischen Dramen so sein, die, mit der Ausnahme „Wilhelm

19) NA 3, S. 135.

20) NA 4, S. 9.

21) Ebd.

22) NA 4, S. 10.

Tell“, immer zu politischen Tragödien werden. Die aufklärerischen humanen Vorstellungen von einem Staat lassen sich für Schiller praktisch eben nicht durchsetzen. Die Alternative für den Herrscher Fiesco kann nur entweder „Republikaner“ und „glücklichster Bürger“ oder absolutistisch regierender „Herzog“ sein.²³⁾ Da er sich jedoch für den „Tyrannen“ und gegen die „Freiheit“ entscheidet, die „Tugend“ vollends aufgibt, wird er von dem konsequenten Republikaner Verrina getötet, jedenfalls im Erstdruck von 1783 und in der Leipzig-Dresdener Bühnenbearbeitung von 1785/86. Die Mannheimer Bühnenfassung von 1784 hingegen schließt versöhnlich. Fiesco erklärt hier:

„[...] den Monarchen hab ich euch geschenkt – umarmt euren glücklichsten Bürger.“²⁴⁾ Am Ende also wiederum die Hoffnung – nach der kritisch-realistischen Geschichtshandlung eine utopische Pointe, die so in der Wirklichkeit wohl keine Geltung beanspruchen dürfte.

Schillers Kritik an den politischen Zuständen unter dem Aspekt des Humanen wird in „Kabale und Liebe“ sozial und ethisch weiter präzisiert und zugleich verschärft. Die Liebe zwischen dem Adligen Ferdinand und dem Bürgermädchen Luise scheitert an den „Kabalen“ der höfischen Gesellschaft, in der Machtinteressen dominieren und das Leben der Menschen zunehmend zerstören. Hier existieren keine natürlichen Beziehungen mehr, sondern entfremdete, nicht von ethischer Verantwortung und Würde getragene, eigennützige Verhältnisse. Die „Kabalen“ sind ein Dokument für die ethische Depravierung der höfischen Gesellschaft, jedenfalls für die

23) NA 4, S. 64.

24) Vgl. die einzelnen Schlußvarianten in: NA 4, S. 121 (Verrina stürzt Fiesco ins Meer, Erstdruck von 1783); NA 4, S. 230 (Fiescos Absage an den „Monarchen“ und sein Bekenntnis zum „glücklichsten Bürger“, Mannheimer Bühnenfassung von 1784); NA 4, S. 416 (Fiesco wird von Verrina erdolcht, Leipzig-Dresdener Bühnenbearbeitung 1785/86).

meisten ihrer Repräsentanten, vor allem dann, wenn es sich um despotische Strukturen handelt wie in diesem Drama. Zwar steht die Liebestragödie der beiden jungen Menschen, die sich um die Grenzen ihrer Stände hinwegsetzen und dabei scheitern, im Zentrum des Stückes, doch kulminiert die politische Kritik in der, oft überstrapazierten, Kammerdienerszene (II, 2), die den Verkauf von Soldaten für den englischen König im Krieg gegen die Unabhängigkeitsbestrebungen in Nordamerika thematisiert. „Siebentausend Landskinder“²⁵⁾ bezahlen die Brillanten, die der Herzog seiner Mätresse, der Lady Milford, schenken möchte, die sich im Verlaufe der dramatischen Handlung zu einer aufgeklärten Adligen entwickelt und ihrerseits die höfische Gesellschaft anklagt: „Die Wollust der Großen dieser Welt ist die nimmersatte Hyäne, die sich mit Heißhunger Opfer sucht. – Fürchterlich hatte sie schon in diesem Lande gewütet – hatte Braut und Bräutigam zertrennt – hatte selbst der Ehen göttliches band zerrissen [...]“²⁶⁾ Schließlich verabschiedet sie sich vollends aus der höfischen Welt, in der die „Glückseligkeit Ihres [des Herzogs] Landes“ keinen Wert darstellt, indem sie alle ihre Untergebenen freiläßt und belohnt: „Mein Schatzmeister stürze meine Schatulle unter euch.“²⁷⁾

Im „Don Carlos“ variiert Schiller sein ethisches und politisches Grundmotiv, handelt er über „Verbreitung reinerer sanfterer Humanität, über die höchstmögliche Freiheit der I n d i v i d u e n bei der Staats höchster Blüte, kurz, über den vollendetsten Zustand der Menschheit, wie er in ihrer Natur und ihren Kräften als erreichbar angegeben liegt [...]“²⁸⁾ Dem widersetzt sich freilich der Repräsentant des absolutistischen Staates, Philipp

25) NA 5 (Neue Ausgabe), S. 50.

26) NA 5 (Neue Ausgabe), S. 60.

27) NA 5 (Neue Ausgabe), S. 149.

28) NA 22, S. 162.

II., König von Spanien, in der dramatischen Auseinandersetzung vor allem mit seinem Sohn Don Carlos, der mit dem euphorischen Verkünder eines aufgeklärten Staatsideals, Marquis Posa, befreundet ist. Obwohl dieser Konflikt auch in der privaten Sphäre (Liebesbeziehungen) geführt wird, konzentriert er sich auf diese drei männlichen Figuren. Reflektiert werden die Chancen für eine künftige Veränderung des Staates durch Carlos und Posa: „Unter beiden Freunden bildet sich also ein *enthusiastischer Entwurf, den glücklichsten Zustand hervorzubringen, der der menschlichen Gesellschaft erreichbar ist, und von diesem enthusiastischen Entwürfe, wie er nämlich in Konflikt mit der Leidenschaft erscheint, handelt das gegenwärtige Drama.*“²⁹⁾

Eine wichtige Variante der Reflexion der Staatsproblematik besteht im „Carlos“ darin, daß innerhalb der gesellschaftlichen Praxis „natürliches praktisches Gefühl“ und „Freiheit“ gegen „allgemeine Abstraktionen“ als Grundlage von Politik behauptet werden. Schiller kritisiert nicht nur die „selbstsüchtige“ despotische Verfaßtheit des bestehenden Staates, sondern an der Gestalt des Marquis Posa auch eine „gefährliche Leitung universeller Vernunftideen, die er sich künstlich geschaffen hat – denn nichts führt zum G u t e n, was nicht n a t ü r l i c h ist.“³⁰⁾ Der politische Autor erkennt gerade auch in der unkontrollierten, „schwärmerischen“ Umsetzung von ethischen Idealen Gefahren für den einzelnen, der auch bei solchen Bestrebungen sich im Grunde diktatorischer Strategien erwehren muß, die der erhofften freiheitlichen Grundstruktur des Lebens widersprechen und daher abzulehnen sind. Schiller hat aus seiner Kenntnis des Menschen auch hier die Sorge, daß selbst „der uneigennützigste, reinste und edelste Mensch aus enthusiastischer Anhänglichkeit an seine Vorstellung von Tugend und hervorzubringendes Glück sehr oft ausgesetzt ist, ebenso willkürlich mit den

29) NA 22, S. 164. Der kursive Text ist im Original gesperrt wiedergegeben.

30) NA 22, S. 172.

Individuen zu schalten als nur immer der selbstsüchtigste Despot [...].“ Denn: „Wahre Größe des Gemüts führt oft nicht weniger zu Verletzungen fremder Freiheit als der Egoismus und die Herrschsucht [...].“³¹⁾

Demnach bleibt die individuelle Freiheit und die unangetastete persönliche Würde des einzelnen Menschen das höchste Gut, auch und gerade in jenen geschichtlichen Situationen, in denen von Staats wegen absolut vertretene Auffassungen die Basis der Politik bilden. Das betrifft zumal Revolutionen und durch diese ermöglichte diktatorische Herrschaftsverhältnisse, unter denen sich humane Leitvorstellungen in ihr Gegenteil verkehren. Und so kann das von Posa postulierte „kühne Traumbild eines neuen Staates“³²⁾ nicht verwirklicht werden, und zwar nicht nur nicht, weil am Ende des Stückes sich ohnehin der Großinquisitor als der eigentliche Herrscher im Staate erweist, sondern weil – langfristig betrachtet – auch die „schwärmerischen“ Posa und Carlos auf ihre Weise menschliche Grundrechte verletzen würden. Mit dieser Annahme befindet sich Schiller allerdings in einem schwer entrinnbaren Dilemma, weil er nicht zu erkennen vermag, *w i e* eine wahrhaft humane Staatsidee tatsächlich realisiert werden könnte, ohne daß dabei wesentliche das politische Projekt belastende Einschränkungen für das Individuum und die Gesellschaft aufräten.

Wir sahen, daß gerade im „Don Carlos“ höchst komprimiert essentielle Widersprüche, die bei der angestrebten humanen Veränderung eines Staates subjektiv und objektiv bedingt auftreten, behandelt wurden. Schiller geht es nicht mehr nur um eine Kritik an den bestehenden politischen Verhältnissen und am Handeln von subjektiv unzulänglichen politischen Helden, wie von den „Räubern“ bis zu „Kabale und Liebe“, sondern um die Demonstration objektiver Schwierigkeiten bei der beabsichtigten Humanisierung eines Staates

31) NA 22, S. 170.

32) NA 7, Teil 1, S. 583.

auf der Grundlage aufklärerischer Ideale. Er zeigt hier, wie dann auch in den späteren Dramen, daß in der politischen Praxis notwendigerweise Verluste an den behaupteten ethischen Idealen, um die es am Ende bei gesellschaftlichen Veränderungen immer geht, auftreten, die nur schwerlich moralisch zu rechtfertigen sind. Insofern trägt jeder Versuch der Umsetzung von formulierten humanen Staatsprogrammen mehr oder weniger Züge einer Verletzung der Integrität des einzelnen Menschen – ethischer Anspruch und reale geschichtliche Erfahrung fallen mehr oder weniger deutlich auseinander.

Wie humane Energien in der Geschichte durch politische Herrschaftspraxis vollständig zu Grunde gehen müssen, zeigt Schiller in der Tragödie „Maria Stuart“. Die, geschichtlich betrachtet, progressive Elisabeth von England (1533-1603) wird im Sinne der auf Humanität gerichteten Analyse Schillers die tatsächlich regressive Gestalt. Die schottische Königin Maria Stuart (1542-1587), in der Geschichte und der Vorfabel des Dramas moralisch belastet, wird hingegen zur strahlenden tragischen Heldin, die die ethische und ästhetische Strategie des Autors vollendet. Insofern folgt diese Tragödie Schillers allgemeiner theoretischer Feststellung in seiner Schrift „Über das Pathetische“: „Es ist die p o e t i s c h e, nicht die historische Wahrheit, auf welche alle ästhetische Wirkung sich gründet.“³³⁾ Denn der „poetische Zweck“ bestünde, so in „Über die tragische Kunst“ formuliert, darin, „die historische Wahrheit den Gesetzen der Dichtkunst unterzuordnen.“³⁴⁾ Und diesen Grundsatz verwirklichte der „klassische“ Schiller in seinen politischen dramatischen Werken.

Königin Elisabeth repräsentiert das „jetzige Zeitalter“ und insofern die „Trennung in dem innern Menschen“.³⁵⁾ In ihrem politischen Handeln geht

33) NA 20, S. 218.

34) NA 20, S. 166.

35) Vgl. Anm. 1.

die Humanität verloren, so daß ihr Berater Shrewsbury am Ende der Tragödie feststellen muß: „Ich habe deinen edlern Teil/ Nicht retten können.“³⁶⁾

Maria Stuart steht in Opposition zum „jetzigen Zeitalter“, sie muß von Elisabeth notwendiger Weise geopfert werden. Maria personifiziert Schillers Kritik an den staatlichen Verhältnissen. Über die politische Klasse formuliert sie:

Ich sehe dieses edle Oberhaus,
Gleich feil mit den erkäuflichen Gemeinen,
Gesetze prägen und verrufen, Ehen
Auflösen, binden, wie der Mächtige
Gebietet [...]

Ich sehe diese würdigen Peers mit schnell
Vertauschter Überzeugung unter v i e r
Regierungen den Glauben v i e r m a l ändern --³⁷⁾

Diese radikale kritische Passage strich Schiller in der Bühnenfassung zur Uraufführung.

In der Regierungspraxis Elisabeths geht es ausschließlich um politischen „Nutzen“, nicht um menschliche „Gerechtigkeit“, und Maria warnt Burleigh ausdrücklich davor, „daß nicht der Nutzen/ Des Staates Euch als Gerechtigkeit erscheine.“³⁸⁾ Auch Graf Leicester muß in seinem Handeln zwischen dem „Vorteil“ im „S t a a t s r a t“ und einem ursprünglichen humanen „Recht“,³⁹⁾ zwischen des „Herzens schönem Triebe“⁴⁰⁾ und der

36) NA 9, S. 163.

37) NA 9, S. 31.

38) Ebd.

39) NA 9, S. 54.

40) NA 9, S. 59.

politischen „Notwendigkeit“⁴¹⁾ unterscheiden. Den Konflikten ihrer Machtpraxis ist sich Elisabeth indessen bewußt. Als Königin kann sie eben nicht dem „eigenen Herzen“ „folgen“⁴²⁾ (1165). In ihrem großen Monolog in IV, 10 begreift sie, daß sie nicht „frei auf diesem Throne stehen“⁴³⁾ kann, sondern von einer „allgewaltigen Notwendigkeit“ abhängig ist.⁴⁴⁾ Elisabeth ist zur „Willkür“ gezwungen, um den Staat vor dem Papst, vor Frankreich und Spanien zu schützen. Überhaupt wird an ihrer Figur die widerspruchreiche Dialektik politischer Machtpraxis entfaltet:

O Sklaverei des Volksdiensts! Schmähhliche
Knechtschaft – Wie bin ichs müde, diesem Götzen
Zu schmeicheln, den mein Innerstes verachtet!
Wann soll ich frei auf diesem Throne stehn!
Die Meinung muß ich ehren, um das Lob
Der Menge buhlen, einem Pöbel muß ichs
Recht machen, dem der Gaukler nur gefällt
O d e r ist noch nicht König, der der Welt
Gefallen muß! Nur der ists, der bei seinem Tun
Nach keines Menschen Beifall braucht zu fragen. [...]
Umgeben rings von Feinden hält mich nur
Die Volksgunst auf dem angefochtenen Thron.
Mich zu vernichten streben alle Mächte
Des festen Landes. Unversöhnlich schleudert
Der römische Papst den Bannfluch auf mein Haupt,
Mit falschem Bruderkuß verrät mich Frankreich [...]
So steh ich kämpfend gegen eine Welt [...] ⁴⁵⁾

41) Ebd.

42) NA 9, S. 45.

43) NA 9, S. 127.

44) NA 9, S. 128.

45) NA 9, S. 127-128.

Aus alledem muß Elisabeth eine „gleisnerische“⁴⁶⁾ Gestalt sein, im Unterschied zur das ethische und ästhetische Ideal verkörpernden Maria. Deren Entwicklung gelangt in der tragischen Auseinandersetzung mit ihrer Rivalin in V, 6/7 auf den dramatischen Höhepunkt, als „die frohe Seele sich / Auf Engelsflügeln schwingt zur ewgen Freiheit“.⁴⁷⁾ Ihr erscheinen nunmehr die „Güter dieser Erde“ als „betrüglich“.⁴⁸⁾ Als ein „schön verklärter Engel“ wird sie mit dem „Göttlichen“ vereint.⁴⁹⁾ Die szenische „Darstellung s c h ö n e r Sittlichkeit“,⁵⁰⁾ wie Schiller am 17. August 1795 mit Bezug auf die „Bekenntnisse einer schönen Seele“ im „Wilhelm Meister“ an Goethe schrieb, bezeichnet das geistige und strukturelle Zentrum des Trauerspiels, in Opposition stehend zur häßlichen realen Geschichte.

Varianten der Auseinandersetzung zwischen Elisabeth und Maria, und somit innerhalb politischen Verhaltens, werden nicht nur an Shrewsbury, Leicester und Burleigh vorgeführt, sondern auch in dem politisch fanatischen jungen Mortimer, in dessen Aktionen sich der positiv formulierte ethische Anspruch auf besonders makabre Weise verkehrt. Sein Verhältnis zu Elisabeth korrigiert er mit den Worten: „Geh, falsche, gleisnerische Königin! / Wie du die Welt, so täusch ich dich. Recht ists, / Dich zu verraten, eine gute Tat!“⁵¹⁾

Das differenzierte männliche Figurenfeld, das Elisabeth und Maria umgibt, repräsentiert die realgeschichtliche Konstellation, durch die der dramatische Konflikt zwischen Ethik und Politik und die Kritik an der Machtpraxis grundiert wird. Elisabeth verliert ihre humane weibliche Identität, die auch

46) NA 9, S. 61.

47) NA 9, S. 142.

48) NA 9, S. 145.

49) NA 9, S. 151.

50) NA 28, S. 28.

51) NA 9, S. 61.

Maria nur außerhalb der politischen Sphäre zu erhalten vermag. Schillers politische Tragödie markiert, um ein Wort Einar Schleefs aus seiner theaterästhetischen Programmschrift „Droge Faust Parsifal (1997) aufzugreifen, die „Rückführung der Frau in den zentralen Konflikt“⁵²⁾ des deutschen Dramas, allerdings mit dem Verlust ihres moralischen Potentials. Denn als in die Geschichte eingreifende politische (oder gar militärische) Helden müssen Frauen gleichsam zu Männern mutieren.

Das enorme ideelle und ästhetische Niveau der politischen Reflexion geschichtlicher Widersprüche im Drama als Tragödie wird, aus welchen Gründen auch immer, in den folgenden Stücken „Die Jungfrau von Orleans“, „Die Braut von Messina“ und „Wilhelm Tell“ nicht gehalten. Erst ein Stoff aus der russischen Geschichte der ersten Jahre des 17. Jahrhunderts sollte Schiller am Ende seines Lebens derart inspirieren, das er an den kritischen Realismus von „Maria Stuart“ und anderer Werke anzuknüpfen imstande war. Nach „Wilhelm Tell“, der ausnahmsweise einen nicht-tragischen Helden in einem weitgehend idealisierten geschichtlichen Prozeß zeigte, schrieb Schiller die politische Tragödie „Demetrius oder die Bluthochzeit zu Moskau“. Leider blieb sie unvollendet. Vielleicht wäre sie sein wichtigstes Werk geworden, gerade unter dem Aspekt des widerspruchsreichen politischen Handelns.

„Demetrius“ ist die Geschichte des falschen Zaren, der, vom polnischen Adel aufgebaut, 1604 als vermeintlich wiederkehrender Sohn Iwans des Schrecklichen den Thron im Kreml besteigt, aber kurze Zeit später (1606)

52) Einar Schleef: Droge Faust Parsifal. Frankfurt am Main 1997, S. 9-10. Vgl. dazu Lothar Ehrlich: „Für eine deutsche Heldin ist auf der deutschen Bühne kein Platz?“ Schillers „Maria Stuart“ und Einar Schleef. In: Gegenwart und Zukunft der koreanischen Germanistik. Gemeinsame Tagung der zwölf Gesellschaften für Germanistik in Korea im Jahre 2005. Chonbuk National Universität Jeonju 2005, S. 22-33; auch im Ausstellungskatalog zur Weimarer Schiller-Ausstellung 2005 (Anm. 14), S. 168-175.

gestürzt und getötet wird. Abgesehen von den divergierenden politischen Interessen der einzelnen Fürsten und des Volkes, geht es speziell um die „Legitimität“ von Herrschaft. Der „falsche“ oder „richtige“ politische Held handelt, wird dabei von anderen benutzt, läßt sich auch benutzen, benutzt andere, um seine Ziele letztlich durchzusetzen. Schiller konstruiert wiederum ein kompliziertes Netz privater (familiärer) und öffentlicher Machtbestrebungen, in denen der politische Held mit wahrhaft antiker Größe zu Grunde gehen muß, nicht nur an rivalisierenden Kräften anderer Fürsten, sondern zumal an den „gemeinen“ „Leidenschaften“ des Volkes, das die geschichtliche Anarchie wesentlich mit verursacht.

Schillers aufklärerische Staatsauffassung läßt sich in diesem historischen Stoff nicht nur nicht mehr erkennen (darum geht es auch gar nicht), sondern wird durch die geschichtliche Praxis selbst fundamental widerlegt. Die Hybris der despotischen Herrschaft von Demetrius verhindert von vornherein die Entstehung einer auch nur annähernd gerechten gesellschaftlichen Ordnung, bringt vielmehr ungerechte, inhumane Unordnung hervor. Die Tragödie des nicht-identischen Helden Demetrius symbolisiert in der Entwicklung des politischen Autors Schiller abschließend wohl die vollkommene Tragödie der Geschichte, die Aussichtslosigkeit politischen Handelns überhaupt. Was bleibt, ist allenfalls die Hoffnung auf Nemesis, vermittelt über die ästhetische Wirkung dramatischer Kunst auf dem Theater.

<국문초록>

정치적 극작가로서의 쉴러

로타 에어리히 (비오마르 고전주의 재단)

프리드리히 쉴러는 첫 작품 「군도」에서부터 마지막의 미완성작 「데메트리우스, 혹은 모스크바의 피의 결혼식」에 이르기까지 정치적 극작가였다. 19세기와 20세기 수용사에서는 쉴러를 보편적인 인류사적 이상을 지향하는 작가로서 비정치적으로 해석하는 경향이 지배적이었다. 그러나 그의 드라마는 역사적 변화에도 불구하고 처음부터 끝까지 뚜렷한 정치적 의도를 지니고 있다. 그의 역사극에서 중심이 되는 것은 정치적 실천에서 나타나는 역사적 행위의 모순들, 즉 근원적인 인간적 요구와 권력의 비인간적 현실 간의 간극이다.

쉴러의 사상과 비학의 핵심을 보여주는 「인간의 미적 교육에 관한 서한」에서 인간과 사회에 대한 그의 관점은 비판적이며, 이는 그의 작품에도 반영된다. 그는 국가가 인류의 상황을 윤리적으로 개선할 수 있으리라고 전혀 기대하지 않았다. 대신 인류를 구원할 수 있는 것은 국가가 아닌 예술이라고 보았다. 그러나 이러한 이상주의적 경향을 일반화하는 것은 잘못이다. 그의 역사극에서도 이상화의 경향이 나타나기는 하지만 그것은 개별 인물들이나 부분적인 줄거리에 국한될 뿐, 더욱 두드러지는 특징은 비판적 리얼리즘이다. 바로 이 점에서 쉴러의 현대성이 발견된다. 그의 역사비극에서는 대부분 정치 권력과 휴머니즘의 대립이 그려지며, 비판적 진단가가 이상주의적 이론가에 대해 승리를 거둔다.

본 논문에서는 이러한 특징을 「군도」, 「피에스코의 모반」, 「간계와 사랑」, 「돈 카를로스」, 「발렌슈타인」, 「마리아 슈투아르트」, 「데메트리우스」를 통해 살펴본다.

주제어: 정치적 작가, 역사 비극, 정치와 윤리, 권력과 개인, 계몽주의, 이상주의, 비판적 리얼리즘

Schlüsselbegriffe: politischer Dramatiker, Geschichtstragödie, Politik und Ethik, Macht und Individuum, Aufklärung, Idealismus, kritischer Realismus

필자 E-Mail: Lothar.Ehrlich@klassik-stiftung.de

투고일: 2005. 10. 30, 심사일: 2005. 11. 30, 심사완료일: 2005. 11. 30.